

Experimento carne Um pouco sobre a “Estética da fome” de Bertolt Brecht e a performance *FatzerBraz*

Alexander Karschnia⁷¹

Esquerda, 2,3: “E porque o ser humano é humano, ele precisa de algo para comer!” (*Einheitsfrontlied* – canção da frente única) “Que o homem avança para o conhecimento de que a comida está em primeiro lugar” é também o que proclama Johann Fatzer em grande discurso aos seus camaradas prometendo-lhes arranjar carne. Chama atenção que ao longo de toda peça sempre se diz “carne” ao invés de “comida”. A língua alemã, como o português, também não distingue entre carne comestível (*meat*) e carne viva (*flesh*). Também a conotação sexual de “comer alguém” desempenha importante papel e a sexualidade é descrita na peça como “epicentro do medo”. Brecht joga conscientemente com a ausência de distinção que soa “canibalística” entre seres vivos e víveres. Assim, dois camaradas de Fatzer têm nomes expressivos: um se chama Koch (cozinheiro) e o outro Kaumann (mastigador). Ao final da peça, não fica claro o que aconteceu com Fatzer, se ele só foi assassinado pelos camaradas ou se também foi devorado: “Um morto: 85 quilos de carne fria/4 baldes de água + 1 saco/cheio de sal”. O modo antropofágico de leitura do fragmento Fatzer se alimenta da experiência da Primeira Guerra Mundial, em que a barbárie da civilização moderna se torna nítida no duplo sentido do plural de grandes ações de guerra (abates – execuções) e o verbo do açougueiro, que abate animais para que possam ser consumidos. O jovem Brecht conseguiu escapar da experiência imediata das execuções da Primeira Guerra Mundial. Escreveu a um amigo no front: “eu penso demais. (...) Eu impediria uma ofensiva.” O pensante serviu apenas como sanitário em um hospital. Mas, como poeta pôde emprestar como ninguém uma língua ao choque da Primeira Guerra Mundial, ao trauma mudo das pessoas na “batalha de materiais”. Fatzer fala do “homem das massas” que teme acima de tudo, pessoas sem eixo. Essas *dramatis personae* não podem mais ser personagens. O dramaturgo Brecht também não se interessa mais por personagens – a ele só interessam os tipos: tipos como Fatzer ou Lenin. Como Lenin, Fatzer interrompe a guerra. Mas ao tipo Lenin corresponde antes o antagonista dele, Koch (cozinheiro em alemão), e Keu-

71 Tradução Christine Röhrig.

ner, o pensante, mais tarde, o herói das *Histórias do Sr. Keuner*. Koch (cozinheiro) e Keuner ocupam Brecht mais que o egoísta Fatzer, pois Brecht interrompe seu trabalho com Fatzer. Da mesma forma com que Fatzer interrompe a guerra. Talvez seja o melhor texto de Brecht e é para Heiner Müller “o texto do século”: no ensaio *Fatzer +/- Keuner*, ele descreve esse desvio na peça de Brecht como a batalha de materiais de Brecht x Brecht“: jovem, indisciplinado x velho professor sábio. Anarquista x funcionário.

Em 1978, Heiner Müller preparou uma versão teatral de Fatzer. Para ele, Fatzer foi o melhor comentário para o assim chamado “outono alemão”, os acontecimentos terroristas do ano de 1977 (sequestro – Schleyer, sequestro do avião – Landshut, Todesnacht [noite de suicídio] de Stammheim). A estratégia de raptar os representantes do poder para chantagear os companheiros presos foi aplicada pela primeira vez com sucesso em 1967, em São Paulo, por Carlos Marighella. Depois do golpe militar, rompeu com o partido comunista que não estava preparado para a ilegalidade e integrou-se à resistência armada. Tornou-se o sucessor de Che Guevara, não só na teoria, como na prática: desenvolveu a teoria revolucionária do foco guerrilheiro no campo para a teoria do foco revolucionário guerrilheiro na cidade e, como Che, caiu numa emboscada e foi fuzilado no dia 4 de novembro de 1968, na Alameda Casa Branca, em São Paulo. Seu *Minimanual do Guerrilheiro Urbano* foi lido como instrução de conduta, especialmente nas metrópoles ocidentais, no “Coração da besta”. Estranhamente, seus conselhos igualam-se às diretrizes de Brecht em seu *Manual aos habitantes das cidades*. Conforme descreveu Benjamin, trata-se não só da maneira de existência dos emigrantes, mas do guerreiro ilegal, forçado a viver como fugitivo em seu próprio país. O tema de Fatzer é a “Guerra sem batalha” que prossegue na clandestinidade das cidades depois de abandonar o campo de batalha. Como nenhum outro antes ou depois dele, Brecht entendeu o modo de vida das grandes cidades como uma guerra social. Tal qual os membros da resistência militante dos anos 1960, Fatzer&Co queriam levar a guerra para as cidades: o incêndio provocado na loja de departamentos pelos fundadores da “Facção do Exército Vermelho” (*Rote Armee Fraktion*, RAF) Andreas Baader e Gudrun Ensslin eram conduzidos pelo pensamento de disseminar o sentimento vietnamita nas ilhas de bem estar em que cidades como São Paulo também eram consideradas: “destruam as ilhas de bem estar do Terceiro Mundo” era o título do livro em que o texto de Marighella circulava na Alemanha (com uma foto de São Paulo).

O exemplo do Brasil também não deve ser subestimado, conforme outra fundadora da RAF, Ulrike Meinhof, encarava as ditaduras militares na América Latina (a partir de 1967, também a Grécia), uma “contra-revolução” preventiva contra a qual se deveria armar na Europa ocidental, pois representava a ameaça de um retorno do fantasma do fascismo. Em 1976, ela cometeu suicídio em Stammheim. As condições da morte de Ulrike Meinhof foram consideradas tão duvidosas quanto as de Vladimir Herzog, um ano antes numa prisão brasileira: “Quem assassinou Herzog?” era o grito de guerra da resistência no Brasil. Por essa razão, para Müller ela tornou-se a segunda Rosa de Luxemburgo – a co-fundadora do Partido Comunista Alemão (KPD) assassinada por membros de extrema-direita das milícias – *Freikorps*. Müller considerava os membros da RAF os espectros do jovem camarada da mina de calcário da peça didática de Brecht “A medida”. Em seus panfletos conspiratórios no presídio de segurança máxima, eles próprios citavam a peça: é a questão da violência que não se desprende, questão crucial de toda uma geração: “a violência só ajuda onde governa violência”, consta no material Fatzer.

Todos tinham o exemplo de 1933 diante dos olhos: naquela época, o KPD estava tão pouco preparado para a ditadura do Nacional Socialismo quanto o partido comunista brasileiro para o golpe de estado. Ao invés de iniciar uma revolta, o partido permitiu ser liquidado, seus membros morreram aos milhares em campos de concentração alemães e porões de tortura. O próprio Brecht não tinha ilusões e tratou de desaparecer da Alemanha. Ainda no exílio, ele se pronunciava contra a estratégia de uma larga frente popular para o exemplo Fatzer: ditadura de uma pequena célula revolucionária, para criar um exemplo. Ao invés de esperar pela revolução, atacar. *Fatzer*: “Fracos demais para nos defender, vamos passar ao ataque”. Até hoje, as palavras de Brecht são o lema de cada movimento radical, que pressiona ao ataque: “Quem luta, pode perder. Quem não luta, já perdeu”. Para Müller, o destino do grupo Fatzer-Keuner e do bando Baader-Meinhof (RAF) era estruturalmente semelhante: “Faz parte da tragédia de grupos militantes que não conseguem alcançar seu ápice, a violência se voltar para dentro do grupo.” O grupo “se dilacera” mutuamente – outro vocábulo canibalístico alemão, procedimento mais que recorrente dentro da esquerda: segmentação e auto-destruição.

Ao final dos anos 1960, não apenas o espectro que Marx & Engels invocaram no *Manifesto Comunista* vagava pela Europa. Havia muitos outros: os mortos dos levantes revolucionários fracassados ao final da Primeira Guerra Mundial,

soldados desertores, marinheiros insurgentes, trabalhadoras e trabalhadores rebeldes nas cidades esfaimadas, identificados com as massas combatentes do Terceiro Mundo: Che Guevara crucificado no Cruzeiro do Sul. Ali Müller viu ressuscitar o espírito dos guerrilheiros – um cachorro morto na beira da estrada, retornando como lobo. Por seu fracasso trágico, os terroristas alemães que se identificaram com movimentos nacionais de libertação na América Latina, África e Ásia, tornaram-se fantasmas do nosso presente: assombram nas telas de Hollywood (o filme *blockbuster* de Bernd Eichinger *Der Baader-Meinhof-Komplex – O complexo Baader-Meinhof* – indicado ao Oscar) vítimas lamentáveis de uma cegueira, uma sedução pela estética radical da violência da luta pela libertação antiimperialista.

Mas, os europeus não entendem essa estética, diz Glauber Rocha, cujo cinema quis incendiar as telas de Hollywood. É a estética da fome, que também domina nos textos de Brecht, especialmente flagrante em *Fatzer* e *A mãe* (segundo Maxim Gorki): “A respeito da carne/ que falta em suas cozinhas/ não se discute na cozinha.” A mãe, que não consegue abrandar a fome do filho, transforma-se na lutadora de classes consciente. Ela entendeu a fome e deduz consequências: “A mãe torna-se a práxis em carne e osso” escreve Walter Benjamin. Como *Fatzer*, que explica aos camaradas que como soldados, eles têm o mesmo inimigo que os seus inimigos, os soldados do outro lado, o filho consegue fazer a mãe ver que têm um inimigo em comum. E que a comida está em primeiro lugar! É justamente a razão pela qual na Alemanha de hoje Brecht só pode ser um fantasma sem matéria, enquanto no mundo antigamente chamado de Terceiro Mundo, há um material vivo: “carne fresca”. Para o consumo de espíritos famintos. Para uma festa antropofágica. “Quando não há escolha, prefiro o canibalismo dos vivos ao vampirismo dos mortos” (Heiner Müller).

Enquanto Brecht trabalhava no *Fatzer*, Oswald de Andrade escrevia o *Manifesto Antropófago*. Pouco depois se afastou de sua ideia revolucionária-cultural e filiou-se ao Partido Comunista do Brasil. Na mesma época, Brecht interrompeu seu trabalho em *Fatzer* e, em razão do fortalecimento do fascismo nacional-socialista, aproximou-se do partido comunista alemão – KPD. Assim como *Fatzer* e seus camaradas, Brecht espera em sua casa em Berlim pela revolução para prevenir a ameaçadora contra-revolução. O fracasso da revolução impede a conclusão de *Fatzer* e conduz à emigração de Brecht ao classicismo. Após retornar do exílio, Brecht retoma seus antigos pensamentos, mas somente depois da revolta dos trabalhadores, em 17 de junho de 1953, em Berlim Oriental. Agora, volta e se ocupar do Material *Fatzer* e de suas formas. Mais uma vez, é

impelido pela questão da utilização das forças produtivas dos antissociais – daqueles “heróis sem nenhum caráter” que, como Macunaíma, só fazem aquilo que têm vontade, mas que por isso mesmo são “revolucionários virtuais“. Do outro lado encontra-se o estrategista Koch, o moralista e terrorista, o herói anti-heróico das *Histórias do Sr. Keuner* de Brecht (como Mr. Nobody da Suábia, Lion Feuchtwanger descreveu um Odisseu nas alturas da metrópole, *Bloom*).

Segundo Walter Benjamin, era justamente dessa figura que vinha a ameaça de maior perigo para o poeta Brecht. Um perigo que só pode ser banido por fora-da-lei como Baal, Mackie Messer ou Fatzter. Depois de sua reemigração na chamada zona soviética (SBZ), Brecht era considerado sábio, pai, professor por toda uma geração de estudantes e filhos. (Sabemos, a partir de *Totem & Tabu* de Freud, da horda de filhos que matou o bisavô para transformá-lo num totem!).

De maneira bem semelhante, Oswald de Andrade voltou-se a si próprio e, ao final da vida, redescobriu sua própria técnica cultural anti-colonial da antropofagia. Mas apenas após a sua morte a teoria encontraria eco em uma nova geração, os artistas do movimento tropicalista. Agora, os fundadores desse movimento – como os alunos de Brecht – são filhos que se tornaram pais que precisam ser engolidos por uma geração mais nova para se transformarem num totem. Por isso, na Alemanha vale o lema: “Comam mais Brecht!”. No centésimo aniversário de nascimento de Brecht, em 1998, os fundadores da *andcompany&Co.* tomaram o lema ao pé da letra e o devoraram na forma de um enorme bolo: devorar Brecht é uma delícia! (Nenhuma outra expressão alemã descreve melhor a origem canibalesca da língua alemã). Ou como consta no final do *Fatzter +/- Keuner* de Müller: “Usar Brecht sem criticá-lo é traição!”.

No Brasil, o grupo farejou a chance de legitimar seu contato antropofágico com Brecht aplicando sua técnica cultural canonizada que não aplaca seu apetite, ao contrário, só faz aumentá-lo! Para Brecht, o comedor é a imagem do revolucionário radical: “A casa alegre quem nela come: ele a esvazia!”, diz Brecht em seu poema *Do pobre BB*. A história, no entanto, abomina a “Tábula rasa”, a mesa esvaziada até o último grão. A promessa dos trópicos é que a mesa nunca fique vazia, que a comida sempre volte a germinar. Que a necessidade seja superada numa abundância incontrolável. Uma promessa que, para Heiner Müller, testemunha do *real-existierenden Sozialismus*’ (socialismo realmente existente) que esteve aprisionado no regime da privação, só podia parecer como utopia.

A abundância é a promessa do novo mundo que, desde o seu descobrimento, há meio milênio, nunca foi compensado, sempre só explorado. Assim, a

banana, para os conquistadores a “fruta proibida” do paraíso reencontrado na costa brasileira, pôde tornar-se símbolo das massas, que levaram à derrocada o muro de Berlim juntamente com o sistema do socialismo da privação. Mas no Ocidente, a banana é um símbolo da arte, especialmente a arte popular da *Warengesellschaft* (sociedade da mercadoria): a *pop-art*. A arte que os fundadores do “Tropicalismo” ligaram de modo genial às culturas populares do país. Com isso resgataram algo com que Brecht, na Europa, só poderia sonhar: uma nova conexão do popular, da *Volkstümlichkeit* (popularidade) e da vanguarda. Brecht hoje só pode ser um tropicalista. Um tropicalista triste. Pois, apesar da riqueza, a falta, a fome e a desordem nas cidades ainda prevalecem. Quando chegaremos ao tempo em que nós, que nascemos depois, não precisaremos mais cantar: “Chegamos às cidades em tempos de desordem, quando a fome dominava”? Assim também passa o nosso tempo que foi dado a nós na Terra.

P.S. “Não se deixem seduzir”, canta Brecht, o sedutor: “Vocês morrerão com todos os animais. E depois não há nada”. Talvez arte tivesse a ver com a animalização, conforme descrito no livro *Kafka* de Deleuze & Guattari, supunha Müller em relação a *Fatzer*. Brecht não podia, não queria entender Kafka. Não queria entender que a metamorfose em inseto de Gregor Samsa não é uma tragédia e sim uma comédia. É para rir, e não para chorar, e somente rindo é que se podem modificar as relações. A animalização é a busca de escape, de saída (Deleuze & Guattari) ou de um êxodo (Negri & Hardt). Uma deserção. Uma traição à própria espécie mais fundamental que a traição da própria classe, que Brecht consumou ao se enfiar do hábito de ser servido e de comandar. Uma traição que não é anunciada por um galo, mas por um papagaio, que deixa de repetir e passa a declarar; ele revela um novo nome que deixará de ser o nome “Brasil” e passará a ter o nome daquela pátria estrangeira onde jamais estivemos, mas que todos conhecem. Esta é a utopia, segundo Ernst Bloch. É a utopia daqueles desertores que não se deixaram embarcar de volta nas galeras de escravos, mas preferiram ficar nas ilhas caribenhas, mesmo correndo o risco de serem devorados pelos habitantes do paraíso. Pois aqueles que, conforme Oswald de Andrade, foram despejados na costa, não foram cruzados, mas fugitivos de uma civilização “que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o jabuti”. A esses “fugitivos da esclerose urbana” habitantes das cidades como o Sr. Keuner, de Brecht, ele avisou: “Já tínhamos o comunismo (...) a idade do ouro.” A história mostrou: Koch e Keuner perderam e, com eles, perderam os modelos da revolução europeia. É tempo da revolução do Caribe anunciada por Oswald. Vamos escutar o canto das sereias do Pindorama antropofágico como Macunaíma após seu retorno à selva:

desamarrem Odisseu, remadores! Não, não se preocupem mais com ele, ou com quem como Keuner (Ninguém) dominou o gigante canibal, mas abram seus ouvidos, escutem o canto, sigam-no e deixem que os devorem e que os transformem num totem: a “brasilianização” como chance – TROPICALYPSE NOW!

■.....**Alexander Karschnia** é performer, teórico e escritor de e sobre teatro. Formou-se pela Goethe University em Frankfurt, onde recebeu o título de PhD com a tese sobre Heiner Müller e sua SHAKESPEARE FACTORY, sob supervisão de Hans-Thies Lehmann. É co-fundador do coletivo internacional de performance teatral andcompany&Co.

